

## Michel Poivert

### Notes sur l'image performée, paradigme réprouvé de l'histoire de la photographie ?

**Résumé:** La notion d'image performée est ici mise en perspective sur le plan théorique et historique. Sur le plan historique, il s'agit de montrer comment la mise en scène de la photographie correspond à une histoire du tableau vivant depuis le 19<sup>ème</sup> siècle. Contrairement à l'idée reçue, la photographie posée n'est pas le résultat des contraintes techniques du temps de pose. Il ne s'agit pas d'un archaïsme mais d'une esthétique où le photographe pense l'espace de la représentation comme une sorte de scène de théâtre sur laquelle les modèles viennent jouer. L'esthétique de l'image performée repose donc sur une pensée de l'image où le photographe est réduit à un opérateur et où le spectateur est mis en contact avec la scène à travers une sorte d'écran neutre. Il ne s'agit pas véritablement d'un « genre » mais d'une photographie antimoderne, rejetant le naturalisme et les applications de la photographie à l'information. Plus fondamentalement, l'image performée nous rappelle que la relation entre photographie et théâtre dont Roland Barthes avait eu l'intuition dans *La Chambre Claire*, repose sur une problématique symétrique : le théâtre à partir des théories de Diderot jusqu'à Jean-Paul Sartre, a été pensé comme une image.

**Mots-clés:** Photographie ; Image performée ; théâtralité ; tableau vivant

L'invention du tableau vivant comme objet de l'histoire de l'art traduit moins la réhabilitation d'une pratique artistique oubliée, et trahie par son caractère éphémère, que le souci collectif de valoriser la *praxis*. Dernier chapitre en forme d'origine d'une historicisation de la performance, l'histoire du tableau vivant rencontre celle de la photographie et pointe un type d'image encore difficile à définir. Lorsque je travaillais à une thèse sur le pictorialisme à la fin des années 1980, je rencontrais pour la première fois ces fameux tableaux vivants avec les récits de Pierre de Lano sur les bals costumés du Second Empire<sup>1</sup>. La relation entre photographie et tableaux vivants devenait une évidence, mais il a fallu longtemps pour percevoir ce que cette relation a produit.

On souhaite ici montrer que tableau vivant, photographie et théâtre composent une alliance inédite qui permet de percevoir un régime singulier de l'image. Il n'est en effet plus possible de regarder une photographie posée comme le résultat d'une seule contrainte technique (le temps de pose) lorsque l'on prend en compte l'importance de l'esthétique du tableau vivant au XIX<sup>e</sup> siècle – mais aussi plus tard et peut-être jusqu'à

la photographie la plus contemporaine. À travers ce que l'on appellera pour l'instant la conjugaison du tableau vivant et de la photographie, c'est toute la question de la théâtralité en photographie qui prend corps historiquement et déplace la vision habituellement admise d'un archaïsme des premiers temps de la photographie, pour percevoir dans la photographie mise en scène un modèle esthétique antinaturaliste. Ce modèle dont on fait l'hypothèse qu'il a force de paradigme se cristallise dans un type d'image photographique particulier, aussi répandu que curieusement refoulé – celui de l'image "performée".

Lorsqu'au début des années 2000 je me concentre sur la question de la photographie posée et de sa théâtralité, le besoin se fait sentir de nommer ce qui se devait d'être alors décrit comme une image jouée – c'est-à-dire que l'on ne peut pas seulement définir en parlant de mise en scène *par* le photographe – et qui consacre le rôle du regardeur. Mon corpus est triple : la photographie du XIX<sup>e</sup> siècle où le temps de pose semblent déterminer l'esthétique de la mise en scène "par défaut", la photographie pictorialiste 1900 où la pose est alors un choix esthétique s'opposant à celle des amateurs de l'instantané, et la photographie surréaliste où la mise en scène opère sur un mode général du jeu critique. Alors que se développe depuis quelques années de nouveaux travaux sur les "pouvoirs" de l'image et leur "performativité"<sup>2</sup>, la notion d'image performée pose symétriquement la question du mode de construction des images engendrées par une action (leur jeu). Alors que les tenants du pouvoir des images étudient les phénomènes de croyance, l'analyse des images performées tend à définir une catégorie d'image dont l'artifice interdit la croyance – une manière d'image agnostique.

#### LES IMAGES AUXQUELLES ON NE CROIT PAS

Dans les corpus mentionnés, la théâtralité des mises en scènes entretient un rapport au théâtre même et à ses théories, mais elle affirme aussi une forme spécifique, une manière de stylisation propre à la photographie que l'on retrouve dans de nombreuses périodes. Au point que cette stylisation, faite de statique et de disponibilité au regard, s'impose peu à peu à l'historien comme une présence permanente. Au-delà de l'apparence formelle, ce "style" théâtral contient et exprime une conception de l'image et du rapport qu'elle entretient avec la réalité. Il ne s'agit pas alors pour le photographe de placer l'enregistrement comme finalité de son intention – le primat de la captation dans le régime de la représentation – mais de traduire l'exécution d'une pose. À l'enregistrement de ce qui surgit selon le paradigme instantanéiste, il oppose la traduction

1. Lano, Pierre de, *Les Bals travestis et les tableaux vivants sous le second Empire*, avec vingt-cinq aquarelles de L. Lebègue, Paris, H. Simonis Empis, 1893.

2. Bartheleyns, Gil, Golsenne, Thomas et Dierkens, Alain (dir), *La Performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles (collection Problèmes d'histoire des religions, n°19), 2009, 258 p.

de ce qui est joué. Il ne s'agit toutefois pas dans cette image de rééditer ce qui peut être perçu, d'enfermer une représentation qui a déjà eu lieu (comme reproduire précisément un tableau vivant ou documenter une performance par exemple), mais de faire de l'image l'exécution même de ce qui se joue. Le terme d'image performée peut ainsi inclure cette double instance paradoxale de l'artifice et de l'opération d'enregistrement dans ce qu'elle contient d'automatisme. La condition performée de la photographie est ainsi exprimée dans son dévoilement – la stylisation théâtrale – alors qu'elle reste masquée dans un instantané, paradigme qui institue les conditions d'un naturalisme de l'enregistrement : observer un réel brut par la stylisation de la suspension.

L'image performée se définit comme une construction par engendrement. Elle présente en cela les caractéristiques d'un acte photographique mais qui ne se situerait pas du côté de l'opérateur. La théâtralité des attitudes des personnages traduit cette origine inversée de l'image, le spectateur a bien le sentiment que les "acteurs", ou plutôt les modèles agissant, performant l'image, soit l'engendrent par leur présence jouée. Même si le photographe peut être considéré à juste titre comme le metteur en scène, l'image s'accomplit bel et bien par le jeu. Artificielle et rétive à la seule autorité de l'auteur, l'image performée pose un problème à la condition moderne de la photographie, et dévoile ce qui a du être masqué et congédié au nom du progrès et de l'art : la grande figure de l'antinaturalisme qui, en photographie, se donne comme un contre-modèle face à celui, essentialiste, d'une image naturelle produite par l'empreinte physico-chimique (la lumière et les sels d'argent).

Publié pour la première fois dans l'étude qui accompagnait l'exposition *L'Ombre du temps*, la notion d'image performée venait clore l'essai intitulé "la condition moderne de la photographie"<sup>3</sup>. Elle n'a depuis pas connu de fortune particulière sauf très récemment, et précisément dans l'étude du tableau vivant comme l'a mené Carole Halimi<sup>4</sup> ou dans l'histoire des relations entre photographie et peinture proposée par Dominique de Font-Réaulx<sup>5</sup>. Par ailleurs, la photographie contemporaine a actualisé ce type d'image et impose au goût cette stylisation théâtrale et la requalifie de la marge vers le centre comme une sorte de signe d'art – ce que j'ai appelé le "destin de l'image performée" dans la réédition augmentée de *La Photographie contemporaine*<sup>6</sup>. Néanmoins,

l'antinaturalisme lorsqu'il s'agit d'enregistrement est d'une telle difficulté à être admis qu'il nécessite non seulement une histoire mais aussi une théorie (théorie à venir qui serait celle des images auxquelles *on ne croit pas*), ce qui n'empêche qu'il suscitera toujours une forme d'aversion. L'expression "image performée" permet, on le comprend, de signifier une relation entre le modèle et le spectateur car, dans ce type d'image, le photographe a mis tout son talent à ne pas apparaître, sauf éventuellement à y jouer lui-même un rôle *en tant* qu'acteur. Le photographe ne "style" pas par l'originalité du regard mais par la conception d'une scène. Il s'agit là de jouer la transparence photographique – le fait même que la photographie est un enregistrement mécanique – mais au service d'une scène susceptible d'échapper à tout réalisme. Une sorte de double régime, paradoxal, du vrai et du faux. C'est précisément là que le bat blesse. On peut se référer ici à ce qu'expliquait Michel Foucault à propos du théâtre et de la philosophie : celle-ci dans sa tradition platonicienne ne peut consacrer une forme artistique comme le théâtre, qui est précisément le lieu de l'indistinction du vrai et du faux<sup>7</sup>. La photographie théâtralisée, si l'on accepte cet adjectif, est dans cette situation où l'inconfort qu'elle impose à la Raison – du vrai car enregistré mais du faux car joué – ne parvient à se résoudre.

La question s'est posée au cinéma pour qualifier l'esthétique d'un théâtre filmé qui, s'il pouvait paraître comme archaïque puis artificiel s'est pourtant traduit en un véritable style que la Nouvelle vague notamment a rendu célèbre. André Bazin<sup>8</sup> sur le plan critique puis Gilles Deleuze sur le plan esthétique ont parfaitement traité de ces "puissances du faux"<sup>9</sup>. En photographie, la question est restée pendante.

Finalement, ces photographies mises en scène se résumaient à deux facteurs disqualifiant : une pose contrainte par la technique (archaïsme), une référence récurrente à la peinture (pictorialisme). Bref la photographie mise en scène est impensée et pourtant présente à toutes les époques et particulièrement prisée des artistes. C'est là l'intuition profonde de Roland Barthes, affirmant que la photographie touche à l'art non par la peinture mais par le théâtre<sup>10</sup>. Mais la piste, bien que pertinente et fertile au plus au point, a longtemps buté sur le fait que le théâtre et plus précisément la théâtralité avait mauvaise presse en matière de critique d'art. Non par son antinaturalisme mais parce que la théâtralité pouvait signifier une forme de compromission avec le public. On

3. Poivert, Michel, « La condition moderne de la photographie », *L'ombre du temps*, catalogue d'expo, français-anglais, Jeu de Paume 28 sept.-28 nov. 2005, Paris, Éditions du jeu de Paume, 2005, p.14-39.

4. Halimi, Carole, *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe – XXIe siècles)*, thèse de doctorat Histoire de l'art, dir. J.-C. Lebensztejn, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011.

5. De Font-Réaulx, Dominique, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Flammarion, Paris, 2012.

6. Poivert, Michel, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, 2010.

7. Foucault, Michel, « La scène de la philosophie »; entretien avec M. Watanabe, le 22 avril 1978, *Dits et Ecrits*, tome III, texte n° 234.

8. Bazin, André, « Théâtre et cinéma »[1951], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les Éditions du Cerf, Paris, 12<sup>e</sup> édition, 2000, p.129-178.

9. Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 – L'Image-Temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.165-202.

10. Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris, éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980.

reconnaît ici le poids que la théorie de Michael Fried<sup>11</sup> a fait longtemps peser sur cette notion de théâtralité en qualifiant ainsi le caractère spectaculaire des formes artistiques qui, depuis le minimalisme des années 1960, sollicite le spectateur pour exister en tant qu'œuvre, à rebours des valeurs d'autonomie et de réflexivité de l'œuvre d'art.

## REPOSER LA QUESTION DU TABLEAU

Il semble essentiel de redéployer la question du tableau en photographie à partir de ce que théâtre a fait de la notion de tableau et de ce que le genre d'art éphémère du tableau vivant a institué dans l'histoire du goût. Comprendre aussi que depuis Diderot et jusqu'à Sartre le théâtre est pensée *comme une image* au-delà même de la mutation qu'il a imposée à l'idée de tableau. L'expression image performée permet d'appréhender la mise en scène photographique à l'intérieur de l'histoire du moderne et donc de l'extraire d'une marge à laquelle la cantonne le paradigme triomphant de l'instantané. L'image posée et mise en scène propose une statique et un dispositif critique qui s'opposent au naturalisme et à la fiction illusionniste. L'image performée est une image qui impose à la conscience du spectateur la nature réfléchie de la représentation en affirmant son caractère artificiel. C'est une image politique et démocratique : elle n'est pas un piège mais un partage, c'est pour cela qu'elle joue avec la distanciation comme style, cette distance qui doit être parcourue de part et d'autre par l'acteur et le spectateur. Pour employer un terme sartrien, c'est une image de "participation" et pour rejoindre Barthes et sa définition du théâtre comme art dioptrique (qui calcule la place regardée des choses), on dira que l'image performée consacre le spectateur<sup>12</sup>.

En induisant culturellement le pictural, la notion de tableau en photographie fausse trop souvent l'analyse de l'image en postulant le parallèle photo-peinture<sup>13</sup>. Il faut d'emblée desservir la notion de tableau de la peinture pour poser la question de la photographie mise en scène, et se référer au tableau en tant que dispositif qui a connu un déplacement majeur avec son adoption par le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle et les

théories réformistes de Diderot. Ce qui arrive à la notion de tableau en se trouvant importée dans les problématiques esthétiques du théâtre est précisément sa "sortie du pictural" : en liquidant les banquettes de la scène, en instituant la théorie du 4<sup>e</sup> mur, en distançant à la fois la scène et le public et finalement en disqualifiant l'éloquence au bénéfice de la pantomime, la greffe du tableau sur le théâtre construit celui-ci en tant qu'image.

La mode du tableau vivant, en immobilisant une scène et en jouant un tableau peint célèbre (ou une sculpture d'ailleurs) cristallise cette "imagification" du théâtre. En 1884, le traité de Becq de Fouquières<sup>14</sup> résume bien cette conception du théâtre en tant qu'image du côté même de la théorie du théâtre et pas seulement de son dispositif de réception : « ni l'auteur, ni le metteur en scène, ni les acteurs ne doivent s'attacher à reproduire la réalité, mais seulement l'image qui est la représentation idéale du réel »<sup>15</sup>, et ceci dans un contexte de triomphe du naturalisme défendu par Zola. Le phénomène est en fait totalement accompli dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle avec la diffusion du traité posthume du *Paradoxe sur le comédien*<sup>16</sup> de Diderot qui postule la coupure entre l'affect de l'acteur et le rôle du personnage. Becq de Fouquières le résume bien en parlant de "l'image subjective" que se crée l'acteur de son sujet. Ce qu'il imite est une image mentale, non le réel : « C'est donc précisément dans la fixation de cette image subjective et dans la difficulté de la transformer en une image objective que les comédiens ont toujours quelques progrès à faire. C'est cette image qui est le modèle dont le théâtre nous doit la copie la plus frappante »<sup>17</sup>. Un siècle plus tard, Sartre propose une théorie symétrique de celle-ci, le jeu de l'acteur est devenu un *analogon*, nous y reviendrons.

Ce que tableau signifie, une fois passé par la réforme du théâtre, c'est l'image. Et s'il va constituer un modèle pour la photographie du XIX<sup>e</sup> siècle et sur des modes différents mais récurrents pour le siècle suivant, c'est bien en vertu du fait que le concept de tableau s'est distendu jusqu'à comprendre la notion d'image comme fait de conscience. Au final et à ce stade, il ne faut pas se tromper répétons-le lorsque l'on parle de théâtralité en photographie. La problématique du spectateur est essentielle si elle est bien comprise : le théâtre en tant qu'image consacre le spectateur, comme Barthes l'avait bien compris à propos du tableau vivant qui

11. Fried, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2006. Cf. également, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne I*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

12. Barthes, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

13. Sur la proposition de la "forme-tableau" dans les années 1980, cf. J.-F. Chevrier, "Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie", *Photokunst. Du xxe au xixe siècle, aller et retour / Arbeiten aus 150 Jahren*, cat. exp., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Verlag Cantz, 1989. Le texte visait à rompre avec cette analogie tableau-peinture mais elle ne prenait pas en compte le théâtre – il faut se référer sur ce point à : Frantz, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F, 1998 ; car de fait la notion de tableau non seulement s'est enrichie mais a muté après son adoption par le théâtre

14. Becq de Fouquières, Louis, *L'Art de la mise en scène : Essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier et Cie Editeurs, 1884. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204285r.pdf>

15. *Ibid.*, p.185

16. Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien, Œuvres esthétiques*, éd. de P. Vernière, Paris, « Classique Garnier », 1968, réédition Dunod, 1994. Rédigé entre 1873 et 1877, publié de façon posthume en 1830.

17. *Idem.*

nous transforme en voyeur<sup>18</sup>. Cette distinction entre spectateur et voyeur est fondamentale et explique la confusion friedienne : parler de spectateur implique de parler de spectacle (ce que Fried appelle théâtralité c'est le spectaculaire), mais parler de voyeur implique de parler de focalisation, c'est-à-dire d'acte du regardeur.

### POUR UNE HISTORIOGRAPHIE DE L'IMAGE PERFORMÉE

En identifiant l'image performée comme un paradigme réprouvé à partir du succès du naturalisme instantanéiste (à la fin du XIXe siècle donc), ou comme un refoulé du modernisme (au milieu du XXe siècle), c'est-à-dire d'une certaine manière comme un échec, on peut imaginer en produire l'histoire.

C'est là que le tableau vivant vient prendre toute sa place dans l'histoire spécifique de la photographie. En s'insérant dès le XVIIIe siècle dans l'esthétique du théâtre (et en contribuant à le penser comme une image), le tableau vivant forme une figure jusqu'alors inaperçue des origines de la photographie. Esthétique de l'immobilité, du silence et du "cadrage" mais aussi de la "reproduction", un tableau vivant est déjà une photographie. Dès lors, rien d'étonnant à ce que la photographie forme un couple presque incestueux avec le tableau vivant dès son invention dans les années 1830.

L'exemple inaugural, éclatant et tragique, est celui de l'autoportrait d'Hippolyte Bayard en noyé (daté de février 1840). En jouant son suicide en expliquant son geste par un texte qui fait office de livret, Bayard s'inscrit d'emblée dans le théâtre moderne : il écarte les genres de la tragédie et de la comédie pour jouer un drame<sup>19</sup>. En plein succès du *Paradoxe sur le comédien* repenser le jeu des acteurs sur le mode de la pantomime est un engagement pour un nouveau théâtre. L'immobilité et le geste, le drame moderne de l'inventeur confronté à l'échec de sa reconnaissance par l'État (Bayard joue son propre rôle et comme le texte au verso de l'image l'indique, il se situe dans la fiction de sa mort : corps à la morgue que visitent les badauds comme il était d'usage dans le Paris romantique) tout concourt à faire du "noyé" à l'heure des pionniers de la photographie, une tête de série. L'intention de Bayard peut être déduite de son entourage. Il ne fait pas cette image sans réfléchir précisément cette indexation de l'invention de la photographie sur le théâtre réformé : ami intime de l'acteur de la comédie française Edmond Geoffroy, ce dernier triomphe à l'époque sur les planches parisiennes en

mimant son suicide dans l'interprétation de *Chatterton* d'Alfred de Vigny, figure du poète romantique sacrifié. Théâtral dans sa forme et dans son contenu, l'œuvre toute entière de Bayard le sera. Mais dans sa génération, la relation au tableau vivant comme pratique autonome devient plus prégnante encore avec des figures célèbres comme la Comtesse de Castiglione en France, Lady Clementina Hawarden en Angleterre et sa compatriote Julia Margaret Cameron<sup>20</sup>. Un peu moins connu mais central dans cette génération, le comte Olympe Aguado<sup>21</sup> apporte une dimension critique et politique aux mises en scène photographique qu'il réalise. Sa série consacrée à Napoléon III contient *Admiration !* qui est un chef d'œuvre du genre : audace d'une groupe vu de dos, spéculation d'une image dans une image, ironie d'une parodie de scène de cour. Ce qu'Aguado pointe le plus fortement ici, dans une historiographie de l'image performée, est probablement le rôle du rire et de l'humour, et l'importance qu'il a pris à partir de la pensée de Hobbes, de Stendhal<sup>22</sup> et de Baudelaire<sup>23</sup>. Le rire est moderne, et l'image performée par son caractère artificielle invente d'une certaine manière le burlesque en image, tel qu'il s'est institué sur les planches avec le succès de la pantomime et de Pierrot en particulier. Nadar le comprend bien avec sa série consacrée au mime Jean-Baptiste Debureau<sup>24</sup>. A la condition de rappeler que Pierrot est un personnage dramatiquement moderne et pas un amuseur, son suicide et la hantise qui a été la sienne de sa faute de jeunesse (le meurtre) est là pour le rappeler ; Les grimaces de Debureau ne sont pas simplement grotesques, et le fait que Nadar lui fasse jouer le rôle de photographe dans une image célèbre ne doit pas être sous-estimé.

La pantomime marque le succès conjugué du théâtre réformé et du tableau vivant, elle est aussi au centre des relations entre l'art et la photographie, mais pas nécessairement là où on l'attend. On peut en effet évoquer ici le travail du médecin Guillaume Duchenne de Boulogne<sup>25</sup>. Ces travaux sur les mécanismes de la face, son recours à l'électrisation des visages et à la saisie photographique des expressions ont constitué un répertoire de modèles pour les élèves de l'école des

18. Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris Ed. Du seuil, 1971, p. 159 : "Devant le tableau vivant – et le tableau vivant est précisément cela devant qui je me place – il y a par définition, par finalité même du genre, un spectateur, un fétichiste, un pervers".

19. Poivert, Michel, "Hippolyte Bayard en "suicidé de la société". Le point de vue du mort", *ArtPress*, hors série "Fictions d'artistes", avril 2002, p. 22-25.

20. Poivert, Michel, "Aux origines de l'image performée : la mise en scène photographique au XIXe siècle", *Autour du Symbolisme – Photographie et peinture au XIXe siècle*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Bozar Books, 2004, p. 22-32.

21. Olympe Aguado, *photographe (1827-1894)*, Musées de Strasbourg, 1997.

22. Stendhal, *Du rire – Essai philosophique sur un sujet difficile et autres essais*, Éditions Rivages poche, "Petite Bibliothèque", 2005.

23. Baudelaire, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » (1868), *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1992, p. 185-203.

24. Nadar, *les années créatrices*, cat. exposition, musée d'Orsay, Paris, ed. Réunion des musées nationaux, 1995.

25. Mathon, Catherine (dir), *Duchenne de Boulogne (1806-1875)*, cat. exposition, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999.

beaux-arts de Paris. Mais c'est dans la partie dite "esthétique" de son traité qu'il n'hésite pas à faire jouer des scènes du théâtre Shakespearien à ses modèles. L'association de la démonstration scientifique et des leçons que peut en tirer l'art est exemplaire dans les recommandations que fait Duchenne de Boulogne au sujet de la figure du Laocoon. Estimant le célèbre antique "faux" dans le traitement morphologique de la douleur, il n'hésite pas à faire mouler une correction de la tête du personnage avant d'en tirer une photographie qui vient prendre place dans ses tableaux synoptiques. Tableaux dans lesquels Darwin vient prélever des images qui servent à son traité sur l'évolution. Duchenne se retrouve là en bonne compagnie photographique, aux côtés de celui qui incarne peut-être le mieux le tableau vivant photographique : le peintre et photographe Oscar Rejlander. Habile metteur en scène et monteur de négatif, Rejlander est aussi un acteur de ses propres images dans lesquels il décline toutes les expressions (jusqu'au rire des petits enfants) en même temps qu'il compose son fameux *Two ways of life*, gigantesque montage qui fut le clou de l'exposition de Manchester en 1857 et acquis par la reine<sup>26</sup>. Le succès scientifique et artistique de ces tableaux vivants et de ces constructions photographiques ne peut être relégué au rang de curiosité comme l'historiographie l'a longtemps fait, car s'il est une dimension qui a eu du mal à survivre au paradigme de l'instantané quelques décennies plus tard, c'est bien celle de l'anachronisme. Car il faut bien avouer qu'en ajoutant à l'intention théâtrale la question du costume d'époque (médiéval par exemple), l'image performée passe définitivement du côté de l'anti-moderne. Toutefois, l'essentiel est bien de comprendre que la théâtralité en photographie n'est en rien "subie" comme une contrainte et un archaïsme, mais bien "choisie" et même revendiquée comme une option esthétique majeure, en vertu du modèle que constitue le théâtre moderne et le tableau vivant qui en est une sorte de précipité à la fois spéculatif et ludique dans lequel la photographie naissante peut se reconnaître.

La rupture que produit la mise au point de l'instantanéité grâce à l'amélioration conjointe des émulsions photo-sensibles (gélantino-bromure d'argent) et du progrès des obturateurs, ne constitue pas, paradoxalement, la fin d'un modèle théâtral. Mais c'est désormais celui du théâtre naturaliste qui s'impose. Ennemi du "faux" et militant du "vrai", Zola propose à la fois une théorie du théâtre naturaliste et une pratique assidue de la photographie instantanée<sup>27</sup>. Retournant les arguments de

ses adversaires, moquant des attitudes d'adresse au public qui sonnent faux, il s'approprie les principes de Diderot faisant du quatrième mur non plus une distance mais une rhétorique de la vérité où la figure retournée signe l'audace naturaliste en incluant le spectateur dans la pyramide visuelle de la perspective. En photographie, l'instantané notamment dans sa pratique familiale dresse aussi un petit théâtre du quotidien où les personnages échangent des regards avec l'objectif (dès lors qu'ils se tournent vers l'objectif ils attestent de l'inclusion du spectateur dans un espace unifié) et se trouvent interrompus dans leurs cabrioles qui ne les séparent peut-être pas tant de ce que Zola déteste dans les acteurs romantiques, qualifiés de "pantins mécaniques". Ces effets de vérité instantanée permettent de liquider le style posé pour affirmer le caractère plus vraisemblable de l'interruption des gestes : saut, courses, danse... forment une grammaire de corps suspendus que l'acuité naturelle de l'œil jamais ne permet pas de percevoir<sup>28</sup>. Paradoxe donc, que celui de bâtir un naturalisme sur l'invisible, mais logique néanmoins de faire d'une convention (l'interruption) le nouvel équivalent de l'expérience visuelle.

L'humour que caractérise alors si bien Bergson, cette "mécanique plaquée sur le vivant"<sup>29</sup> vient se donner comme la "vie" enfin enregistrée tel quel et plonge *de facto* les poses prolongées des mises en scènes photographiques dans la nuit de la technique. On n'a pas assez affirmé que le paradigme de l'instantané dans lequel on voit l'avant-courrier du cinéma ou bien la modernisation de la scène de genre pictural, est surtout un équivalent du théâtre naturaliste tant l'idée même de théâtre semble s'opposer à la photographie comme "image naturelle".

Dès lors, le tableau "vivant" devient redondant avec la capacité désormais avérée de la photographie à produire ses propres images "vivantes". La photographie devient le parangon du naturalisme, elle forme une sorte de repoussoir pour tous ceux qui veulent penser un théâtre autonome, loin de l'idée du simple reflet de la vie, bref qui affirme ses artifices comme des formes réfléchies. On doit à Edward Gordon Craig (1872-1966) de poser cette nouvelle théorie du théâtre en repoussant le modèle photographique. « Bien loin de rivaliser de zèle avec le photographe, je m'efforcerai, affirme Gordon Craig, d'atteindre à quelque chose de totalement opposé à la vie tangible, réelle, telle que nous la voyons »<sup>30</sup>. L'idée est bien celle du geste nécessaire

26. Poivert, Michel, "La volonté d'art, 1857-1917 : de la photographie victorienne au mouvement pictorialiste", dans Poivert M., Gunthert A. dir, *L'Art de la photographie des origines à nos jours*, (dir) avec Gunthert, André et al, Citadelles et Mazenod, 2007, p.179-227.

27. Zola, Emile, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier 1881 ([http://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Naturalisme\\_au\\_th%C3%A9%C3%A2tre](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Naturalisme_au_th%C3%A9%C3%A2tre)); Massin, Zola

*photographe*, Paris, Denoël, 1979.

28. Gunthert, André, *La conquête de l'instantané*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Louis Marin/Hubert Damisch, EHESS, 1999 (<http://culturevisuelle.org/blog/4354>)

29. Bergson, Henri, *Le Rire* [1899], PUF, "Quadrige", 1940, 9ème édition, 1997.

30. Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre* (1911), Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 1999, p.91-92.

et symbolique contre le naturel désormais incarné par l'instantané photographique. Pour ce qui va être le théâtre d'avant-garde et l'idée si chère à Gordon Craig de l'acteur comme "sur-marionette", le paradigme instantanéiste est réfuté faisant ainsi pendant à la disgrâce de la photographie mise en scène dans les cultures conjuguées de la photographie et du cinéma.

Où se trouvent alors la possibilité d'exprimer par l'image performée un sentiment artistique ? Du côté des "pictorialistes" sans nul doute, où la pose procède d'une esthétique du ralenti qui correspond bien à la seconde thèse de Bergson sur le rire et le mouvement<sup>31</sup>. Autant le rire émane de l'instantané comme mécanisation du vivant et comme figure de la "distraction", autant c'est dans le mouvement continu que s'exprime "l'équivalent émotionnel"<sup>32</sup>. Au tournant du siècle la dialectique du mouvement et de la statique se retrouve dans tous les domaines. Instantanéité ou cinéma naissant, photographie artistique, théâtre naturaliste et avant-garde mécanomorphique héritée de Craig (chez Meyerhold notamment) posent au fond la grande question de la nature de la perception. C'est bien cela qui est en jeu dans la tentative de définition de l'image par la psychologie de la fin du XIXe siècle au début du XXe siècle. L'image n'est alors définie que sur le terrain du fait de conscience. La compréhension de l'imagination doit être reprise face à la profusion des images techniques et aux nouvelles formes d'expériences du réel. La conception de la représentation en tant qu'image bouscule l'école psychologique et appelle à une nouvelle définition de ce qu'il faut entendre par "image" comme un fait de perception.

### AUX ORIGINES D'UNE THÉORIE DE LA PHOTOGRAPHIE ?

L'historiographie de l'image performée se laisse deviner dans les relations de la photographie aux théories du théâtre et à ses pratiques elles-mêmes. Mais plus fondamentalement, au milieu des années 1930, elles résonnent fortement avec les enjeux philosophiques et esthétiques d'une redéfinition même de ce que l'on entend par « image ». Cette corrélation entre mise en scène et photographie produit un hybride dont on a dit la difficulté qu'il pose au regardeur pour être saisi dans son instabilité tout à la fois image mentale (imitative, symbolique ou fictionnelle) et factuelle (son médium conçu comme « transparent »). Cette dissonance visuelle se traduit par l'exhibition d'un quotient d'artifice qui disqualifie l'image performée selon les standards du moderne (qu'il soit naturaliste ou plus tard formaliste), mais qui traduit au fond une difficulté à penser

ensemble – à rapprocher jusqu'à les confondre – les faits de perception et les faits psychiques.

C'est chez Sartre que la question de ce rapprochement se joue, dans un travail qui vise à dépasser la psychophysiologie du tournant des XIX et XXe siècles, à concurrencer aussi l'autorité de Bergson, et l'on ne sera alors pas surpris de voir que la redéfinition de l'image en dehors du psychologisme n'est pas sans faire appel à la question photographique. Celle-ci, citée tout autant que les "tableaux" par le philosophe fait parti des images comme "choses" que nous ne pouvons plus dissocier du fait de conscience, la photographie selon Sartre est emblématique d'une matière qui est aussi une image mentale. Il s'agit alors de rompre avec une tradition, de Taine à Bergson, qui comprend l'image mentale comme une "sensation renaissante", une manière de mémoire qu'actualise la conscience. En 1936, pour Sartre, il s'agit de lier la perception et le fait de conscience pour concevoir l'image globalement, car si selon lui, et sur le plan métaphorique "l'image mentale [est] elle-même une photographie"<sup>33</sup>, elle doit faire corps avec la perception.

Dans *L'Imagination*, Sartre plaide pour poser "la question nouvelle et délicate des rapports de l'image mentale avec l'image matérielle (tableau, photo, etc.)"<sup>34</sup>, et dans *L'Imaginaire* quelques années plus tard, il avance sur ce terrain en analysant la photographie du portrait de Pierre pour conclure : "La photo n'est plus l'objet concret que me fournit la perception : elle sert de matière à l'image"<sup>35</sup>. Le spectateur d'une photographie en tant qu'image est donc particulier, actif : "La conscience imageante que nous produisons devant une photographie est un acte et cet acte enveloppe la conscience [...] nous avons conscience, en quelque sorte, d'animer la photo, de lui prêter sa vie pour en faire une image"<sup>36</sup>. Cet équivalent de la perception, Sartre le nomme *analogon*. Il n'y a donc pas un "monde des images" d'un côté et un "monde des choses" de l'autre, mais un rapprochement des deux.

La question du rôle du spectateur devant l'image, Sartre l'évoque à nouveau en 1960 lorsqu'il réfléchit la question de la distanciation et cherche à se distinguer de Brecht. Il pose en principe l'analogie du théâtre et de l'image, affirmant qu' "il n'y a pas d'autre image au théâtre que l'image de l'acte [ et de conclure] le théâtre étant une image, les gestes sont l'image de l'action"<sup>37</sup>. Le jeu de l'acteur (qui a toujours été pensé comme une imitation, soit une image en tant que chose et non

31. Poivert, Michel, "Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité", *Études photographiques*, n°8, novembre 2000, p. 92-110.

32. Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1888], PUF, Quadrige, 4ème édition, 1991, p.11.

33. Sartre, Jean-Paul, *L'Imagination* [1936], PUF, Quadrige, 9ème édition, 1983, p.149.

34. *Ibid.*, p.158.

35. Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire* [1940], Gallimard, folio essai, ed. 2005, p.47.

36. *Ibid.*, p.54-55.

37. Sartre, Jean-Paul, "Théâtre épique et théâtre dramatique [1960]", *Un théâtre de situations*, Gallimard, folio essai, p.129.

comme fait de conscience) est alors défini lui aussi comme *analogon*<sup>38</sup>. Cet équivalence du corps de l'acteur et de la photographie comme *analogon* est en soi remarquable (et *analogon* ne vaut pas alors pour transparence ou évidence mais bien équivalent), et suffit à penser l'image performée comme une sorte d'image qui serait bel et bien le point de jonction de la photographie et du théâtre sous la bannière du concept d'*analogon* – cette notion jouant un rôle centrale dans la compréhension de la photographie à partir des analyses sémiologiques de Barthes à la même époque. Dans "Le message photographique" (1961), la photographie dans sa partie "dénotée" est bel et bien cet *analogon* dont parle Sartre. On ne quitte pas tout à fait l'épistémé théâtral puisqu'il faut rappeler que Barthes en est une des figures critique dans les années 1950, et qu'il nourrit pour le tableau vivant depuis un souvenir d'enfance une fascination avouée<sup>39</sup>. Qu'il perçoive plus tard dans *La Chambre claire* cette fameuse façon qu'à la photographie de "toucher" à l'art par le théâtre n'y est probablement pas étranger, comme le fait que ce célèbre ouvrage soit dédié à *L'Imaginaire* de Sartre semble indiquer une véritable généalogie de la théorie de la photographie. Ainsi donc, l'image jouée aurait permis au théâtre comme à la photographie de faire leur théorie.

Au final, si l'image performée peut être le nom des photographies jouées, c'est bien moins pour caractériser une sorte de tableau vivant photographique que pour tenter une généalogie non seulement d'une théorie de la photographie, ou bien encore d'une conception du théâtre en tant qu'image, ou même de la notion d'image au tournant des XIXe et XXe siècle, que de percevoir une ontologie singulière de l'image qui s'engendre elle-même, et qu'il faudrait nommer plus largement "image-événement". On pourrait alors relier le tableau vivant dans sa pragmatique performative et les images qui, à l'époque contemporaine, peuvent être dite performées car pensées de façon internaliste par ce qui les compose. Des images-événements contenant le principe qu'Alain Badiou énonce dans la définition même de l'événement comme rapport de la présentation et de la représentation<sup>40</sup>. Tout ceci appelle probablement à une large enquête sur les besoins qui sont les nôtres aujourd'hui en matière de théorie de l'image dans l'environnement nouveau de leur écologie numérique. L'actualisation d'un dispositif réprouvé comme l'image performée par la première modernité de la photographie constitue peut-être une façon de réfléchir aux enjeux présents de l'image construite.

## LÉGENDE DE L'ILLUSTRATION

L'image de cet article se trouve dans la version en Portugais.

L'image : XII.1 Hyppolite Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840, positif direct sur papier, 25,6 x 21,5 cm, Société française de photographie.

38. Sartre, Jean-Paul, "L'acteur", *ibid.*, p.221.

39. Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., « enfant, l'auteur de ces pages a assisté plusieurs fois, lors de ventes de charité pieuses et provinciales, à de grands tableaux vivants – par exemple, La Belle au bois dormant » p.158.

40. Badiou, Alain, *L'Être et l'événement*, Paris, Le Seuil, 1988.

**Michel Poivert**: Professeur à l'université Paris 1, Michel Poivert est spécialiste de la photographie pictorialiste à laquelle il a consacré une thèse de doctorat en histoire de l'art.